



Marges

Revue d'art contemporain

27 | 2018

Ce que fait le concept à l'œuvre

Emanuele Quinz, Le cercle invisible. Environnements, systèmes, dispositifs

Dijon, Les Presses du réel, 2017, 336 p.

Nicolas Heimendinger



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1677>

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 25 octobre 2018

Pagination : 200-201

ISBN : 9782842928339

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Nicolas Heimendinger, « Emanuele Quinz, Le cercle invisible. Environnements, systèmes, dispositifs », *Marges* [En ligne], 27 | 2018, mis en ligne le 25 octobre 2018, consulté le 07 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1677>

Emanuele Quinz,

Le cercle invisible. Environnements, systèmes, dispositifs

Dijon, Les Presses du réel, 2017, 336 p.

Cet ouvrage réunit des travaux menés depuis plus d'une vingtaine d'années sur les usages et les effets des médias numériques dans la production artistique contemporaine, en lien notamment avec le réseau de recherche anomos, qui a rassemblé, de 1995 à 2011, artistes, universitaires, informaticiens, etc. Cette récapitulation est aussi l'occasion d'élaborer un cadre théorique général susceptible de rendre compte de ces transformations. Trois objectifs semblent s'en dégager : tout d'abord, « la définition d'une esthétique de l'interactivité » (p. 7), dans le contexte plus général du passage de l'œuvre-objet au paradigme de « l'environnement » (concept que l'auteur préfère à celui d'installation) ; la critique, néanmoins, de certaines failles et inaccomplissements des promesses de ce « paradigme de l'interactivité » (p. 38) (l'ouvrage devait initialement s'intituler *Contre l'art numérique*, nous apprend le dernier chapitre) ; enfin, une tentative de resituer ces expérimentations technologiques dans l'histoire des arts, non seulement celle des arts plastiques, mais aussi de la musique, de la danse, du théâtre, de la littérature, etc. Si une telle entreprise ne manque pas

d'intérêt, il n'est pas certain cependant qu'elle soit bien servie par la forme de l'ouvrage, recueil d'une dizaine de textes pour la plupart déjà publiés, partiellement réécrits pour l'occasion. Ceci nuit parfois à la clarté et l'unité du propos, qui peine à approfondir le projet d'une esthétique des « environnements », « systèmes » et « dispositifs ». Le moment de synthèse et de conceptualisation générale, qui n'apparaît que dans les dernières parties du livre, est en effet trop peu développé. Un court chapitre sous-titré « Presque une synthèse » reprend de manière encore éparse certaines réflexions amorcées dans les pages précédentes, en s'appuyant notamment sur la référence – omniprésente tout au long de l'ouvrage – à *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Le dernier chapitre, quant à lui inédit, prend la forme inattendue d'un texte semi-autobiographique où sont rapportés plusieurs dialogues tenus par l'auteur avec deux amis et chercheurs associés au sein d'anomos. Les trois interlocuteurs y expriment une certaine déception vis-à-vis des évolutions artistiques rassemblées sous le label mal adapté d'« art numérique », en faveur

desquelles ils s'étaient pourtant engagés avec enthousiasme dans les années 1990. Ces dialogues ont l'intérêt d'explicitier les buts et motivations qui ont présidé à l'écriture de cet ouvrage et qui n'apparaissent pas toujours clairement dans les textes précédents – avec le risque néanmoins de ne pas dépasser la superficialité inhérente à une discussion informelle entre chercheurs. Les textes les plus intéressants sont en fait ceux où Quinz retrace les différentes généalogies possibles de cette esthétique de l'interactivité, avec de fréquents allers-retours entre les décennies 1960 et 1990. Le premier chapitre lie ainsi l'émergence du « paradigme de l'*interactivité* » dans les années 1990 au croisement entre « une pensée de l'expérimentation scientifique et technologique » (p. 38) et la « crise de l'objet » caractéristique de l'art des années 1960, qui « marque la naissance de l'*art contemporain* » (p. 10). Le second chapitre part, quant à lui, de la métaphore de l'œuvre comme « texte » (en s'appuyant notamment sur les travaux d'Umberto Eco) pour étudier tous les « *stratégies de pluralisation*, qui, méthodiquement, en attaquent l'unité et la clôture, la linéarité et la frontalité ». Les deux chapitres suivants sont plus spécifiquement consacrés au versant technologique de cette histoire, à travers l'ébauche d'une « esthétique de l'interface » et une intéressante tentative de caractériser deux grands types d'environnements artistiques numériques. L'esthétique relationnelle occupe également une place assez importante dans l'ouvrage, dans la mesure où elle participe de cette esthétique de l'interactivité caractéristique des années 1990. L'auteur adopte une position plutôt critique à son égard, dans le chapitre 5 qui lui est spécifiquement consacré (en reprenant notamment certains arguments de Claire Bishop) et dans le chapitre 8

qui compare défavorablement les expérimentations sociales de l'esthétique relationnelle à celles du « design critique », à la fois moins consensuelles et mieux intégrées à la vie ordinaire.

Cette critique de l'interactivité – assez retenue néanmoins – est abordée plus directement dans le sixième chapitre, consacré surtout au théâtre et à la danse, où l'auteur constate les frustrations et les contradictions récurrentes que suscite le « conflit entre spectacle et installation, entre exigences formelles et utopie participative » (p. 181). C'est là une manière possible de comprendre l'idée de « cercle invisible » : les modèles de l'environnement, du système, du dispositif, historiquement conçus comme des moyens de dépasser les limites de l'œuvre-objet vers une expérience artistique plus étendue et inclusive, maintiennent malgré tout une irrémédiable séparation vis-à-vis du spectateur comme de leur contexte physique et social. Bien que leurs frontières soient plus poreuses et moins évidentes que celles de l'œuvre traditionnelle, loin de s'identifier à une stratégie « d'*anti-art* », ils apparaissent toujours « comme une *aura* qui retire un objet du monde ou qui découpe un espace (environnement) ou un temps (happening) de l'horizon du monde, pour le nier » (p. 241). Ce constat, qui rejoint au fond celui, bien connu, de l'échec d'un certain projet avant-gardiste de fusion de l'art et la vie, conduit Quinz à redéfinir l'environnement comme « un territoire extralégal, d'*anti-légalité* » (p. 239) – l'auteur parle même d'« anti-politique » sans vraiment éclairer ce que recouvre cette notion –, capable de suspendre momentanément les lois de la vie ordinaire, ou à tout le moins de « fonde [r] le domaine de l'incertitude » (p. 243).

Nicolas Heimendinger